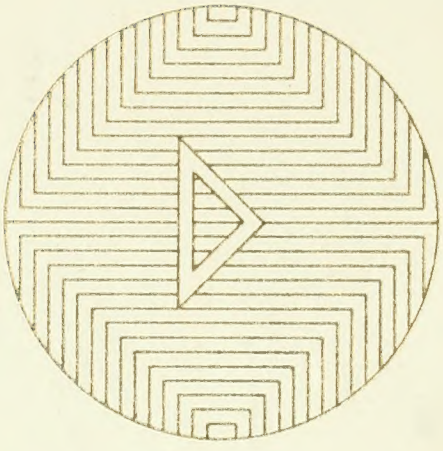
3 1761 01681735 5
UNIVERSITY OF TORONTO

Die Kölner Bibel

27 Holzschnitte von 1479 · München · R. Piper & Co

N
8023
K64



Presented to the
University of Toronto Library from the
collection of Douglas M. Duncan, 1970

Hauptwerke des Holzschnitts

Die Kölner Bibel

Die Kölner Bibel

Mit einer Einführung von
Wilhelm Worringer

Mit siebenundzwanzig Abbildungen

R. Piper & Co., Verlag, München 1923

LIBRARY
OCT 19 1971
UNIVERSITY OF TORONTO

N
8023
K64

Die Kölner Bibel

Die Kölner Bibel — der gebildete Laie ſpricht das Wort geläufig aus, auch wenn er nichts Näheres von ihr weiß. Er hat nur den Klang im Ohr, daß es ſich um eine beſonders wichtige Erſcheinung handelt. Von den meiſten Werken, die ſolchen Klang im Ohr des Gebildeten hinterlaſſen, unterſcheidet ſich die Kölner Bibel dadurch, daß die nähere Kenntnis ihrer Erſcheinung die Frage nicht unmittelbar beantwortet, wieſo der Name zu ſolch geläufiger Prägung gekommen iſt. Damit ſoll keineswegs der Wert des Werkes in verfrühten Zweifel geſtellt werden, ſondern es ſoll nur angedeutet werden, daß dieſer Wert weniger in jener Unmittelbarkeit des Eindrucks wurzelt, die die Bedeutung eines großen Werkes immer gleich wieder nachprüfbar und nacherlebbar macht. Es ſtellt ſich vielmehr bald heraus, daß es in erſter Linie mittelbare, d. h. hiſtoriſche Umſtände ſind, die ihr den Nimbus ihrer Beſonderheit geben.

Zwei Umſtände von dieſer Bedeutung ſeien vorangeſtellt. Einmal handelt es ſich überhaupt um die erſte gedruckte Bibel der deutſchen Kunſt, die mit einer geſchloſſenen und zuſammenhängenden Folge von großen Holzſchnitt-Illuſtrationen auftritt. Erſt die Kölner Bibel verwirklicht das Ideal einer richtigen Bilderbibel, d. h. einer Bibel, bei der die Bilder nicht vereinzelte Zutaten ſind, ſondern mit dem vollen Gewicht der Gleichberechtigung neben dem gedruckten Text erſcheinen. Das iſt das Überraſchende dieſes Buches, daß es uns unvermittelt und übergangslos vor dieſen neuen und ſpäter ſo ſelbſtverſtändlichen Typus ſtellt. Übergangslos, denn die paar Verſuche früherer holzgeſchnittenen Bibel-Illuſtrationen — Augsburger Frühdrucke aus dem Anfang der ſiebziger Jahre — lagen zwar dem Meiſter des Kölner Werkes zweifellos vor, aber er geht in einer Weiſe über ihre illuſtrative und techniſche Kärglichkeit hinaus, daß der Eindruck einer kontinuierlichen Entwicklung nicht aufkommen kann. Es hebt vielmehr ein ganz neues und vergleichsloſes Kapitel der Bibel-Illuſtration mit dieſem Werke an.

Der zweite Umſtand folgert aus dem erſten: der neue, gleich fertig in Erſcheinung tretende Typus der Bilderbibel, wie er in dieſem Holzſchnitt-Werk

erſtmalig für Deutſchland feſtgelegt iſt, wird von den Zeitgenoſſen als Ereignis empfunden und jede weitere Entwicklung orientiert ſich wie ſelbſtverſtändlich an ihm als Grundform. Die Kompoſitionen der Kölner Bibel werden geradezu kanoniſch für die ganze Frühgeſchichte der deutſchen Bibel-Illuſtration bis zur Reformation. Von der unmittelbaren Benutzung der Kölner Holzſtöcke, wie ſie von der berühmten 1483 erſchienenen Nürnberger Bibel des Anton Koberger an bis zur letzten vorlutheriſchen 1520—22 in Halberſtadt erſchienenen Bibel feſtzuſtellen iſt, bis zur mittelbaren Nachwirkung der Kölner Illuſtrationen im Schaffen Dürers und Holbeins läßt ſich die Geſchichte ihrer Vorbildhaftigkeit in vielen Stufen ableſen. Selbſt die italieniſche Bibel-Illuſtration weiſt Spuren dieſes Einfluſſes auf.

Hier meldet ſich nun die Frage: Was gab der Kölner Bibel dieſe Durchſchlagskraft? War es ihr individueller Charakter? Nein, ſie wirkte gerade durch eine gewiſſe Neutralität im Perſönlichen, wirkte durch eine gewiſſe unperſönliche Allgemeingültigkeit ihrer Formulierungen. Und dieſe Allgemeingültigkeit dankte ſie nicht der eigenen Erfindungskraft, ſondern dem Umſtand, daß Köln, ihr Urſprungsort, in natürlicher künſtleriſcher Rückenlehnung zu dem Lande ſtand, deſſen beſonderer formaler Begabung immer die Aufgabe zufiel, allgemeingültige Formulierungen für Weſt-Europa zu prägen: Frankreich. Das ſei vorangeſchickt: in der Kölner Bibel ſiegt franzöſiſche Formulierungs-Prägnanz, franzöſiſche Syſtematik über den ſyſtemloſen Reichtum deutſcher Erfindungskraft. Deutſchland geſteht dieſen Sieg ein, indem es die Kölner Bibel zum Vorbild nimmt und ſie anerkennt als Regulativ ſeiner eigenen phantaſiegewaltigen Weiterarbeit an dieſem unendlichen Thema. Will man die Sachlage paradox zuſpitzen, ſo kann man ſagen: die Kölner Bibel wird für die deutſche Kunſt vorbildhaft, nicht weil ſie ihrem Kunſtgeiſte nach deutſch ſondern franzöſiſch iſt. Weil ſie das bringt, was dem Deutſchen fehlt: Klarheit, Einfachheit und Allgemeingültigkeit. Daß der Geiſt ihrer Formulierungen ein durchaus rationaler iſt, das gibt ihr für das deutſche Schwächebewußtſein in dieſem Punkte den Wert einer gern benutzten Hülfsſtellung. Ja, damit iſt die Einflußrolle der Kölner Bibel in der deutſchen Kunſt erſt genauer präziſiert: nicht eigentlich Vorbild iſt ſie, ſondern Hülfsmittel, Ergänzungsmittel, Erziehungsmittel, ſchematiſcher Anhaltspunkt.

Nun erſt verſteht man den ſcheinbaren Widerſpruch, der in der unleugbaren Doppeltatſache liegt, daß man einmal mit Recht von der Kölner Bibel

ſagen kann, daß ſie die ganze deutſche Bibel-Illuſtration beeinflußt hat und daß man zum andern mit gleichem Recht ſagen kann, daß ſie in der deutſchen Bibel-Illuſtration ſingulär daſteht. Die eine Ausſage antwortet auf die Frage nach dem Wortklang, die andere auf die Frage nach der Syntax. D. h. auf den Wortklang geprüft ſteht die Kölner Bibel ſingulär da, indem ſie ſich eben als ein aus Frankreich gekommenes Fremdgut auf deutſchem Boden erweiſt, wer aber ein Ohr für Syntax hat, ſpürt dann doch in der ganzen weiteren deutſchen Bibel-Illuſtration, daß ſie den lehrreichen und erzieheriſchen Weg über die Syſtematik dieſes ſonſt ſo klangfremden Werkes genommen hat.

Von der Kölner Bibel wiſſen wir eins beſtimmt: eben daß ſie in Köln entſtanden iſt. Darüber gibt ſie ſelbſt in einem weitläufigen Einleitungstext Auskunft: myt swaerre koſt gedruckt in der laeuelicker ſtat Coelne. D. h. mit großen Koſten in der löblichen Stadt Köln gedruckt. Wiedergabe von Kölner Wappen und Kölner Bauten in den Illuſtrationen beſtätigen nachdrücklich dieſen Heimatsausweis. Aber das iſt auch alles, was wir trotz jener weitläufigen Einleitungsrede von den äußeren Entſtehungsbedingungen erfahren. Über ihren Drucker ſchweigt ſie ſich ebenſo aus wie über ihren Verleger und über ihr Erſcheinungsjahr. Hängt dieſe auffällige Schweigepolitik mit der Tatſache zuſammen, daß es um dieſe Zeit ein Wagnis war, eine deutſche Bibel herauszugeben? Dagegen ſpricht erſtens, daß andre gleichzeitige Bibelüberſetzungen ihren Drucker nennen — ſo z. B. die bei Sorg gedruckte Augsburger Bibel von 1477 — zum andern ſpricht dagegen, daß im Falle des Verſchweigens doch der Drucker eines ſo umfangreichen und aufſehenerregenden Werkes unmöglich geheim bleiben kann. Immerhin ſcheint der Drucker des Kölner Werkes ſein Unternehmen doch nicht als ganz unproblematiſch empfunden zu haben, denn der umſtändliche Einleitungstext klingt ganz ſo, als wolle er ſich vor den Kreiſen rechtfertigen, die eine ſolche Übertragung der Bibel in die Landesſprache verurteilten, zumal wenn ihr durch den Druck ſo weite Verbreitung gegeben wurde. Dieſer Verdacht erhält eine gewiſſe Nahrung durch die Tatſache, daß Rektor und Senat der ſtrengkirchlichen Kölner Univerſität im Jahre 1479 auf ihr Verlangen vom Papſte die Erlaubnis erhielten, eine Art Zenſur auszuüben gegen alle Bücher, die den kirchlichen Vorſchriften nicht entſprachen. Das Fehlen eines derartigen Approbationsvermerkes bei der Kölner Bibel legt den Gedanken nahe, daß gerade durch ſie erſt die ganze Frage akut geworden ſei, wieweit von kirchlicher Seite die Übertragung und Druck-

verbreitung der Bibel in Landesſprachen geſtattet werden dürfe. In dieſem Falle wäre ſie alſo die eigentliche Veranlaſſung dazu geweſen, daß ſich die Univerſität, um gegen weitere ſolche Fälle geſichert zu ſein, die Zenſur-Befugnis vom Papſte auserbat. Dann läge in der Stellungnahme der Kölner Univerſität gegen die deutſche Bibelüberſetzung eine Parallele zu dem bekannten Erlaß des Erzbiſchofs von Mainz vom Jahre 1485 vor, der es ja ausdrücklich unter ſtärkſte Strafen ſtellte, die Bibel und andere religiöſe Schriften in gemeines Deutſch zu übertragen.

Trifft die Vermutung eines Zuſammenhangs zwiſchen dem Erſcheinen der Kölner Bibel und jenem Schritt der Kölner Univerſität zu, ſo hätten wir damit eine wichtige Handhabe für die zeitliche Anſetzung des Werkes. Es müßte dann 1477 oder 1478 erſchienen ſein. Ein früheres Erſcheinen iſt dadurch ausgeſchloſſen, daß nachweisbar für die Herſtellung des Textes eine Delfter Bibel von 1477 ſchon benutzt worden iſt.

Nun bleibt noch die Frage nach Drucker und Verleger offen. Zwei Kölner Drucker-Werkſtätten kommen vornehmlich in Betracht. Die des Heinrich Quentell und die des Bartholomeus von Unkel. Auf ihr Beteiligtſein an dem Unternehmen weiſt die Tatſache hin, daß wir in Drucken, die nachweisbar auf ſie zurückgehen, die Drucktype der Kölner Bibel wiederfinden. Ja, in gewiſſen Werken des Quentell finden wir ſogar auch die berühmten Randleiſten der Kölner Bibel wiederbenutzt. Es iſt nun mit vielem Scharfſinn verſucht worden, die Frage zu klären, ob Quentell oder Unkel der Drucker der Kölner Bibel ſei, ohne daß es aber zu einer letzten Gewißheit gekommen iſt. Beſteht die neuere Anſicht zu Recht, daß Bartholomeus von Unkel der Drucker ſei, ſo läßt ſie immerhin die Möglichkeit offen, daß Quentell wenigſtens als Verleger an dem Werk beteiligt war.

Die bibliographiſchen Probleme, die die Kölner Bibel aufwirft, ſind aber damit noch nicht erſchöpft. Ein weiteres Diskuſſionsgebiet erſchließt ſich durch die Tatſache, daß ſie uns in verſchiedenen Ausgaben erhalten iſt, deren Texte in der Mundart voneinander abweichen. In der einen Ausgabe iſt der Text mit Ausnahme des Pſalters, der ripuariſch-kölniſchen Dialekt aufweiſt, in einer niederfränkiſch-holländiſchen Mundart abgefaßt, während die andere Ausgabe in niederſächſiſcher Mundart gehalten iſt. Da nun aber auch die Exemplare der beiden Ausgaben unter ſich wieder Verſchiedenheiten zeigen, ſo ergibt ſich ein ſehr verwickelter Tatbeſtand, der hier nur aufgezeigt, nicht aber erörtert

werden kann. Hier intereſſiert höchſtens die Tatſache, daß Niederſächſiſch und Holländiſch um dieſe Zeit in Köln als gleich angebrachte Schriftſprachen für das Abſatzgebiet der näheren Umgebung in Gebrauch waren.

Die Kölner Bibel trägt alſo ihren Namen mit Recht: ſie iſt in Köln entſtanden. Vergeblich aber ſuchen wir in Köln die Vorausſetzungen für den Stil und für den qualitativen Hochrang ihrer Illuſtrationen. Sie ſteht ganz unvermittelt in der recht mäßigen Kölner Frühproduktion an holzſchnittgeſchmückten Büchern da. Auch in der Folgezeit entſteht in Köln kein Werk, das ſich an Bedeutung mit den Bibelilluſtrationen meſſen könnte. Gewiß ragt die 1499 bei Johann Koelhoff erſchienene „Cronica von der hilligen Stadt Cöllen“ in etwas über den Durchſchnitt hinaus, aber ihre Holzſchnitte bleiben immerhin weit zurück hinter der hohen Holzſchnittkultur, wie ſie den Ruhm und die Einzigartigkeit der Kölner Bibel ausmacht.

Kurz, die Kölner Bibel iſt in Köln eine Ausnahmeerſcheinung, faſt möchte man ſagen eine Zufallserſcheinung. Denn wenn wir es auch nicht wüßten, daß die Holzſchnittkunſt auf Kölner Boden kein rechtes künſtleriſches Gedeihen fand, ſo müßte es uns ſchon unſer Inſtinkt ſagen, daß die künſtleriſche Atmoſphäre Kölns wenig dazu angetan war, aus ſich heraus ein wirklich fruchtbares und wahlverwandtes Verhältnis zu der herben Schwarzweißkunſt zu finden. Zu weich war die Kölner Luft, um einen rechtmäßigen Reſonanzboden abzugeben für eine Kunſt von ſolcher charaktervollen Eigenwilligkeit. Wenn alſo die Kölner Kunſt trotzdem mit einem Werk von ſo hohem Rang auftritt, haben wir alles Recht zu fragen, aus welcher Fremdquelle dieſe Leiſtung kommt. Das führt zunächſt zu dem Verſuch, in der künſtleriſchen Nachbarſchaft nach verwandten Bilderkreiſen zu ſuchen. Wenn wir uns nur an die Geſtaltung des Stofflichen halten und von der ſtiliſtiſchen und techniſchen Eigenart abſehen, iſt das erſte Reſultat negativ. Die Kunſtkreiſe, die hier für Ableitungsverſuche in Betracht kommen, verſagen: es iſt weder eine niederländiſche noch eine franzöſiſche Bilderbibel bekannt, die die gleiche Bilderzuſammenſtellung zeigt. Wenn ſomit die eigentlichen Holzſchnittwerke ausſcheiden, ſo hat uns ein glücklicher Zufall eine bildergeſchmückte Handſchrift aufbewahrt, zu deren Illuſtrationen die Kölner Bibel in einem ganz unzweifelhaften Abhängigkeitsverhältnis ſteht. Es iſt das in der Berliner Bibliothek aufbewahrte Ms. germ. fol. 516. In dieſer Handſchrift finden wir bis auf einen kleinen Reſt ſämtliche Kompoſitionen der Kölner Bibel. Trotzdem ſprechen

gewiſſe Gründe dagegen, daß dieſes Manuſkript das unmittelbare Vorbild für den Kölner Illuſtrator war, vielmehr ſcheint es, daß zwiſchen die beiden noch eine andere handſchriftliche Vorlage einzuſchieben iſt, von der die Berliner Handſchrift ſchon eine Variante darſtellt. Ein Vergleich zwiſchen den angemalten Federzeichnungen der Berliner Handſchrift und den Kölner Holzſchnitten zeigt weiterhin, daß die Abhängigkeit keine ſklaviſche, ſondern eine freie iſt. Die fundamentale Verſchiedenheit der Technik ließ keine engere ſtiliſtiſche Beziehung zu. Aus der komplizierten Technik dieſer Vorlage mit ihrem Nebeneinander einer in ſkizzenhaft feinen Strichen differenzierenden Federzeichnung und einer auf Griſaillewirkungen hinarbeitenden Pinſelmalerei konnte der Kölner Holzſchneider nur das ganz allgemeine Gerüſt der Kompoſitionen herausſehen und für ſeine Zwecke benutzen. So ergibt ſich eine Abhängigkeit, die ſich eigentlich nur auf die kompoſitionelle Geſtaltung des Stofflichen beſchränkt, und die uns kaum weiter hilft bei der wichtigeren Frage nach der ſtiliſtiſchen Herkunft des Kölner Künſtlers. Zudem iſt die Herkunft des Stiles der Berliner Federzeichnungen ſelbſt ein ungelöſtes Problem. Der Text des Manuſkriptes zeigt zwar den Kölner Dialekt, aber der Stil der Bilder hat mit dem, was wir von Kölner Kunſt wiſſen, nicht die geringſten Berührungspunkte. Auch die techniſche Manier dieſer Miſchung von Federzeichnung und Pinſelmalerei ſteht in der uns bekannten Kölner Produktion vergleichslos da. Dagegen finden wir eine verwandte Technik vielfach in niederländiſchen Werken. Aber gleich hier ergibt ſich die Notwendigkeit, über die Niederlande hinaus den Blick nach Frankreich zu richten, denn von hier aus war die Vorliebe für Griſaillemalerei erſt nach den Niederlanden gekommen. So weiſen Technik und Stil dieſer Illuſtrationen, in denen wir eine mittelbare Vorlage für die Kölner Holzſchnitte ſehen dürfen, den Frager nach ihrer Herkunft nach derſelben Richtung wie die Holzſchnitte ſelbſt: nach Frankreich und den Niederlanden.

Die Frage nach dem niederländiſchen Einfluß liegt am nächſten: orientiert ſich doch in dieſen Jahrzehnten die ganze deutſche Kunſt an dem neuen niederländiſchen Stilkanon. Vornehmlich die graphiſchen Künſte, Kupferſtich und Holzſchnitt, ſind ganz in dieſe niederländiſchen Schulzuſammenhänge verſtrickt. Aber man vergeſſe nicht, daß die Niederlande als Teile des Herzogtums Burgund — Karl der Kühne ſtirbt 1477 d. h. im Entſtehungsjahr der Kölner Bibel — politiſch und kulturell mit dem franzöſiſchen Sprachgebiet aufs engſte zuſammenhängen und daß deshalb eine ſtrenge Unterſcheidung von fran-

zösischen und niederländischen Stilelementen für diese Zeit unmöglich ist. Es findet in diesem romanisch-germanischen Mischgebiet eben ein dauernder Austauschverkehr statt zwischen der formalen Kultur der romanischen Tradition und der realistischen Initiativkraft des germanischen Nordens.

Wie stellt sich nun das Verhalten der beiden Rassenbezirke der neuen Holzschnittkunst gegenüber? Kein Zweifel, auch hier ist die eigentliche Initiativkraft beim Norden. Nicht nur, daß durch die große wirtschaftliche Blüte der niederländischen Städte die Unternehmungslust eine ganz andere war, nicht nur, daß die vornehmlich bürgerliche Haltung dieser Stadtkulturen ein viel natürlicheres Verhältnis zu der neuen weniger prunkvollen als allgemeinverständlichen und allgemeinkäuflichen Holzschnittbuchproduktion hatte, nein, es besteht darüber hinaus ein gewisses Prädestinationsverhältnis zwischen dem spezifisch germanischen Ausdruckswillen, und zwar besonders in der ihm so adäquaten spätgotischen Form, und dem inneren Geist der Holzschnittechnik. Es ist kein Zufall, daß Deutschland und die Niederlande in der Geschichte der Holzschnittkunst einen so besonderen Rang einnehmen. Ebensowenig ist es ein Zufall, daß die romanischen Nationen der neuen Technik gegenüber im künstlerischen Sinne eine so sichtbare Zurückhaltung üben. Gewiß eignen sie sich die neue Technik an und bringen es in ihr auch zu wohlabgewogenen Leistungen, aber mit der eigentlichen Seele dieser Technik stehen sie nicht im Bunde. Die betreffenden Werke tragen nicht das Gepräge, als ob sie wie die deutschen *nur* im Holzschnitt hätten entstehen können. Der innere Kunstwille des Romanen und sein angeborenes künstlerisches Sprachvermögen antworten auf den stilistischen Anruf der neuen Technik bei weitem nicht mit der bereitwilligen Zustimmung wie das germanische Kunstgefühl, das für seine spezifischen Ausdrucksziele kaum ein besseres Mittel finden konnte als diese eigensinnig charaktervolle Linie des Holzschnitts mit all ihrer krausen Umschreibungslust. Die romanischen Nationen *arbeiten* mit der Holzschnittechnik, aber sie *leben* nicht in ihr.

Nun zu der engeren Frage, ob die Kölner Bibel in ihrem Stil mehr von Frankreich oder von den Niederlanden abhängig ist. Die Frage wird schon dadurch beantwortet, daß ihre Holzschnitte auch eigentlich wenig von dem spezifischen Geist der neuen Technik spüren lassen. Auch bei ihnen hat man wie bei den romanischen Holzschnitten den Eindruck, daß die Technik mehr Mittel als Selbstzweck des künstlerischen Ausdruckswillens ist. Das leise Ak-

demiſche, was den Kölner Holzſchnitten anhaftet, deckt die Sachlage gleich auf: ein akademiſcher Holzſchnitt iſt für jeden, der um den inneren Geiſt dieſer Technik weiß, eine contradictio in adjecto. So ſpricht alles dafür, daß die ſtiliſtiſche Haltung dieſer Holzſchnitte zurück geht auf die franzöſiſche Form der Holzſchnittauffaſſung, mag ſie nun auf direktem Wege oder auf dem Umweg über die Niederlande nach Köln gedrungen ſein. Tatſache iſt jedenfalls, daß wir unter den Werken der niederländiſchen Produktion kaum eines finden, das unmittelbarere techniſche und ſtiliſtiſche Analogien bietet, während im Umkreiſe der gleichzeitigen und ſpäteren franzöſiſchen Arbeiten eine ganz beſtimmte Tradition der ſtiliſtiſchen Auffaſſung und der techniſchen Schulung feſtzuſtellen iſt, die ſich eng mit Stil und Technik der Kölner Holzſchnitte berührt.

Schon eine Ausſtattungseigenart der Kölner Bibel weiſt deutlich nach Frankreich hin, nämlich ihre berühmten Rahmenleiſten, die mit ihrem reichen figürlichen und pflanzenornamentalen Schmuck die Vorrede und an drei anderen Stellen den Textbeginn von Bibelabſchnitten einrahmen. Zwar finden wir dekorative Rahmenleiſten ſchon in früheren deutſchen Drucken — ſo in dem 1475 erſchienenen Lübecker Rudimentum noviciorum — aber die ſpezifiſche Art des Kölner Bordürenſchmuckes läßt ſich, ſoweit wir ſehen, nur aus der buchſchmuck-künſtleriſchen Tendenz jener engeren franzöſiſchen Entwicklung ableiten, wie ſie vor allem in der Ausſtattung der Miniaturenhandſchriften ihre reichſten Blüten trieb. Dieſe Kunſt der „droleries“ iſt ganz franzöſiſche Spezialität. Die Übertragung dieſes Luxuselementes auf das gedruckte Buch zeigt das erwachende künſtleriſche Selbſtbewußtſein dieſer Technik, die zunächſt nur mit dem nüchternen Bewußtſein ihrer praktiſchen Bedeutung aufgetreten war. Unter dieſen Umſtänden verwundert es uns nicht, daß wir die nächſten Verwandten der Kölner Rahmenleiſten in einem Pariſer Druck allerdings ſpäterer Zeit, nämlich der „mer des hystoires“ vom Jahre 1488 finden. Die Ähnlichkeit im buchſchmuck-künſtleriſchen Charakter iſt ſo groß, daß ſie nur durch die Annahme eines unmittelbaren Schulzuſammenhangs erklärt werden kann.

Was aber den Kölner Holzſchnitten ihr eigentliches franzöſiſches Gepräge gibt, das iſt, wie ſchon an früherer Stelle bemerkt, das durchgehend Rationale und Syſtematiſche ihrer ganzen ſtiliſtiſchen und techniſchen Haltung. Am auffälligſten zeigt ſich das in der Schraffierung, die in einer kühlen Gleichmäßigkeit ſich auf Parallelſchichten gerader Linien beſchränkt. Auf die Indi-

vidualität der einzelnen Form wird keine Rücksicht genommen. Nie geht das Schraffierungswerk ein auf das persönliche Leben des Formenkomplexes, nie versucht es mit inniger Umständlichkeit sich ihm anzuschmiegen, nein, der Wille zum System nivelliert bewußt allen Reiz des Mannigfaltigen. Dieser Reiz des Mannigfaltigen wird als ein zufälliges und irrationales Element ausgeschaltet. Strenge Folgerichtigkeit ist das Ideal dieser verstandesklaren Kunst und ein Gefühl für Maßhaltung und Sparsamkeit in der Verwendung der Schwarzweißmittel schafft eine vollkommene und überaus wohltuende Klarheit, Einfachheit und Übersichtlichkeit des holzgeschnittenen Bildtextes. Dank derselben maßhaltenden Sparsamkeit ist die Fläche aufs glücklichste organisiert: immer ist sie weise ausgefüllt, ohne wie beim deutschen Holzschnitt überfüllt zu sein. Immer bleibt dem Auge eine klare Orientierungsmöglichkeit gewahrt.

Aber ist nun Klarheit und Übersichtlichkeit das eigentliche Wesen des Holzschnitts? Sind wir nicht gewohnt, in die Holzschnittwelt einzutauchen wie in eine Welt voll von Geheimnissen und eigenwilligen Verwirrungen? Verlangt das Auge, das Holzschnittreize erleben will, klare Marschrouten und stramme Disziplin der Führung? Ist nicht das Ungefähr, der Umweg, die Umschreibung des Holzschnitts eigentlichster Lebensbezirk?

Die Kölner Holzschnitte kennen keine Umwege, kennen keine Abenteuer der Linie: diese romanische Holzschnittauffassung kennt nur den geraden Weg. Wenn anders eine gewisse Skurrilität die legitime Ausdrucksform des Holzschnitts ist, dann sind diese französierenden Holzschnitte der eigentlichen Holzschnittgesinnung fern. Nicht daß sie der Technik des Holzschnitts widersprechen, im Gegenteil, ihre Linienrationalität und ihre Ökonomie des Strichs kommen der Technik des Schneidemessers aufs bequemste entgegen — aber eben eigentlich nur dem Messer, nicht aber dem Material, in dem es arbeitet: dem Holz. Mag dieser rationale Strich das Arbeiten im Holz erleichtern, irgendwie widerspricht er der Seele des Holzes. Dieser Seele des Holzes, die allem Irrationalen verwandt ist und in der es wie eine Welt von Geheimnissen knistert.

Wer der krausen Welt eines spätgotischen Holzschnittes oder einer spätgotischen Holzfigur nachtastet, kommt nicht los von dem Gefühl, daß dieser Stil trotz seiner gesuchten technischen Umständlichkeit im geheimen Bündnis steht mit dem, was des Holzes eigenste und verschwiegenste Seele ist. Nicht von einem Geist des Holzes mag man reden, wohl aber von seinen Geistern. Ko-

bolde leben gleichsam in ihm. Und die kommen ans Licht in dem, was des Holzschnitts legitime skurrile Ausdrucksform ist.

Der Stil der Kölner Holzschnitte und der ihrer französischen Verwandten hat dagegen oft etwas Metallschnittähnliches. Der beste Beweis dafür, daß das Holz als solches diesem Kunstkreise sein eigentliches Materialgeheimnis nicht geoffenbart hat. Dieser rationale Holzschnittstil lebt gleichsam nur auf der geglätteten Oberfläche des Holzes: von den Lockungen aus der Tiefe bleibt er unberührt. Ihm ist das Holz nur Kunstprodukt, nicht Naturprodukt.

Diese neutrale Holzbehandlung verstärkt den Gesamteindruck, daß diese Kunst in der Atmosphäre einer kühlen fast akademischen Korrektheit lebt. Es fehlt die eigentliche Durchblutung mit unmittelbarer lebendiger Empfindung. Nie kommt es zu einem eigentlichen Linienziehen des Gefühls, immer ist es die Überlegung, die der Linie ihren abenteuerlosen Weg vorschreibt. Kein Auf- und Abschwellen kennen die Konturen, kein Suchen und kein Zögern, nie zuckt es in ihnen von Augenblickseinfällen, nein, auch ihr Gesetz ist das einer kühlen Gleichmäßigkeit und Allgemeingültigkeit. So schließt die Systematik dieses Stils mit ihrem Willen zur klaren Verständlichkeit alle Überraschungen, aber damit auch alle Möglichkeiten lebendigsten Lebens aus. Sie gibt bewußterweise nicht Formen sondern Formeln.

Ob es sich um die Formel für Wasser oder um die Formel für andere Landschaftselemente handelt, immer zeigt die abgeklärte Einfachheit, Gradlinigkeit und Übersichtlichkeit dieser Formulierungen eine formale Kultur, wie sie dem deutschen Holzschnitt fremd ist und wie sie von seiner Perspektive aus gesehen leicht als Schematismus erscheint.

Besondere Beispielkraft hat so die Typik der Baumdarstellungen, die die Kronen auflöst in eine begrenzte Zahl klar gezeichneter Blattmuster, zwischen denen in einer technisch auffallenden Weise der schwarze Holzgrund stehen bleibt. Die Schwarzweißmusterung, die auf diese Weise zustande kommt, ist überaus elegant und wirkungsvoll, aber eine Schärfe der Schwarzweißprägung stellt sich dabei ein, die etwas von metallischer Härte an sich hat. Wie dem auch sei — Metall oder Holz — das Eigentlichste des Künstlers oder der hinter ihm stehenden Tradition offenbart sich immer in der ausgesprochenen Kultuviertheit seines Geschmacks. Diese geschmackliche Sicherheit bestimmt auch sein flächenkompositionelles Vorgehen. Diese Zierbäume sind so gut ein bestimmtes Element der flächendekorativen Rechnung wie z. B. die im weiten

Flug erfaßten Rieſenvögel, die als eine beſondere Eigenart des Kölner Meiſters immer da auftauchen, wo die leere Horizontfläche eine belebende Unterbrechung verlangt. Es iſt charakteriſtiſch, daß der Künſtler nie einen Schwarm von Vögeln gibt. Nein, immer nur dieſen einen großen, knapp und bedeutend in die Fläche geſetzten Einzelnen. Das paßt zu der makrokosmiſchen Auffaſſung dieſes franzöſierenden Holzſchnittſtils, die ſo ganz abweicht von der durchgehend mikrokosmiſchen Auffaſſung der deutſchen Holzſchnittbetätigung. Ähnlich kehrt auch immer ein einzelner ſchön und klar gezeichneter Schwan als typiſches Füllſel auf den Gewäſſern dieſer Holzſchnittlandſchaften wieder.

Es bleibt noch die Aufgabe, den Kölner Künſtler als Erzähler zu kennzeichnen. Hier kommt ihm vor allem das zugute, was auch den Vorzug ſeiner Technik und ſeines Stils ausmacht: die ſachliche Knappheit ſeiner künſtleriſchen Haltung, die allen Forderungen der Klarheit entſpricht und darum auf den erſten Blick eine ſtarke Überzeugungskraft entwickelt. Doch auch hier ſtellt ſich nach der erſten Freude über die wohltuende Klarheit bald das Gefühl einer gewiſſen Trockenheit ein. Wie die Linie der formalen Charakteriſtik, ſo bezahlt auch die Linie der erzähleriſchen Charakteriſtik ihre Klarheit mit einer Starrheit und Lebloſigkeit. Auch hier fehlt die letzte Durchblutung mit unmittelbarer Empfindung, mit der Erregtheit des Augenblicks, mit dem Überraſchenden des perſönlichen Einfalls. Der Künſtler lebt nicht mit ſeinem Stoff, ſondern er hat ihn nur überdacht. So liegen auch die Vorzüge der Erzählung mehr in ihrer typiſchen Werthaftigkeit als in ihrer individuellen.

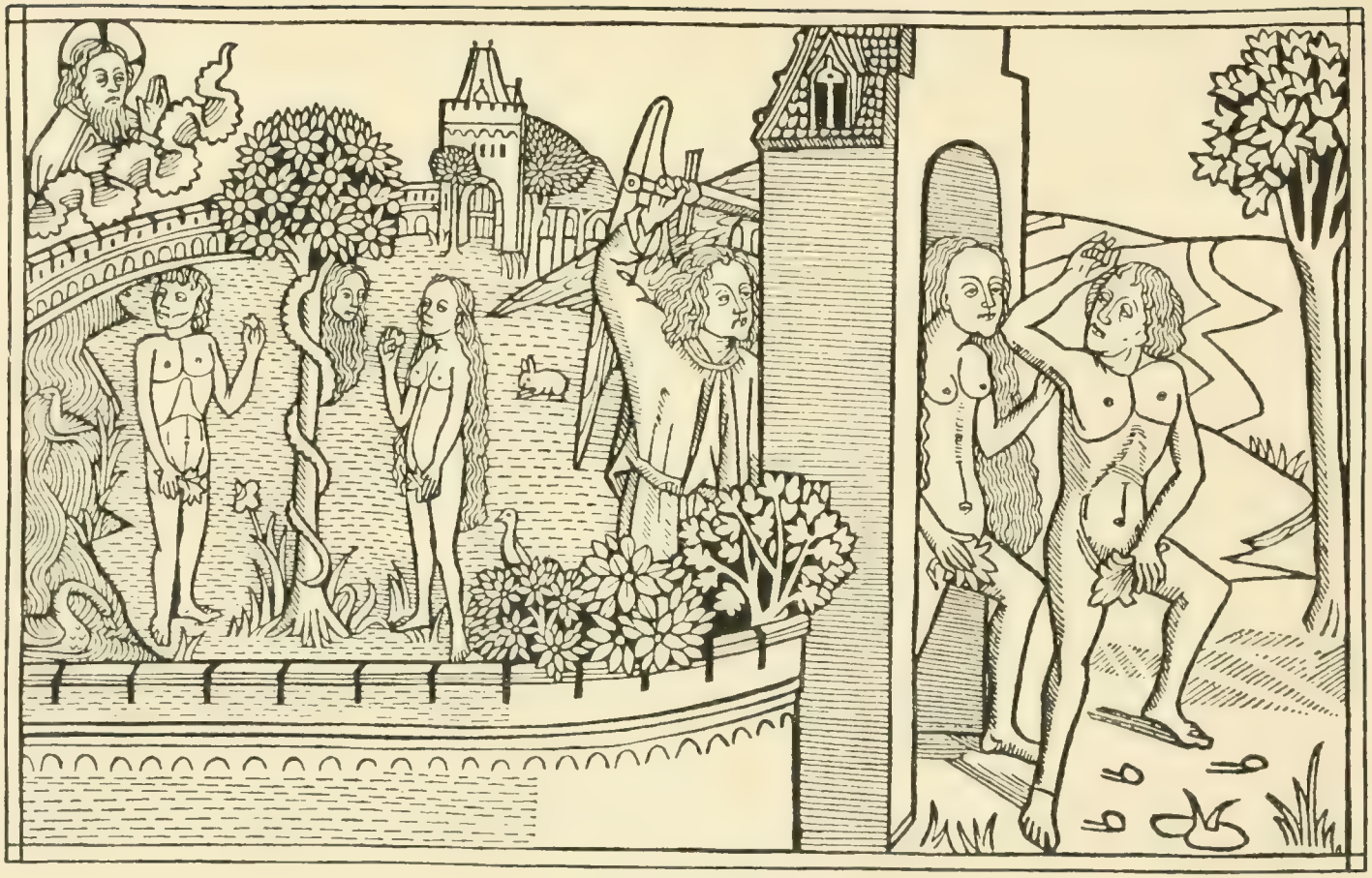
Wir verſtehen, daß dieſe ganze klare Schematik in techniſcher, ſtiliſtiſcher und erzähleriſcher Beziehung vorbildhaft wurde für deutſche Augen, verſtehen, daß ſie für die ganze weitere deutſche Bibelilluſtration die Grundlage einer feſten Syntax ſchuf, verſtehen aber auch, daß dann die deutſche Bibelilluſtration ſelbſt über dieſe Grundlage wie über ein vorübergehendes Erziehungsſtadium hinweggehen mußte, weil das Beſte und Eigentlichſte, was ſie zu ſagen hatte, nicht von einer ſolchen rationalen und kultivierten Formenſprache geſagt werden konnte, ſondern nur von einer Sprache, die in ihrer Ausdrucksſtärke aller Unmittelbarkeit und Eigenwilligkeit des künſtleriſchen Erlebniſſes entſprach und deren Tonfall in keinem Material ſo ſehr vorgezeichnet war wie im Holz, ſo wie es der Deutſche erfaßte.

So blieb die Kölner Bibel eine Epiſode in der deutſchen Holzſchnitt-Illuſtration, aber eine nützliche und unumgängliche. W. W.

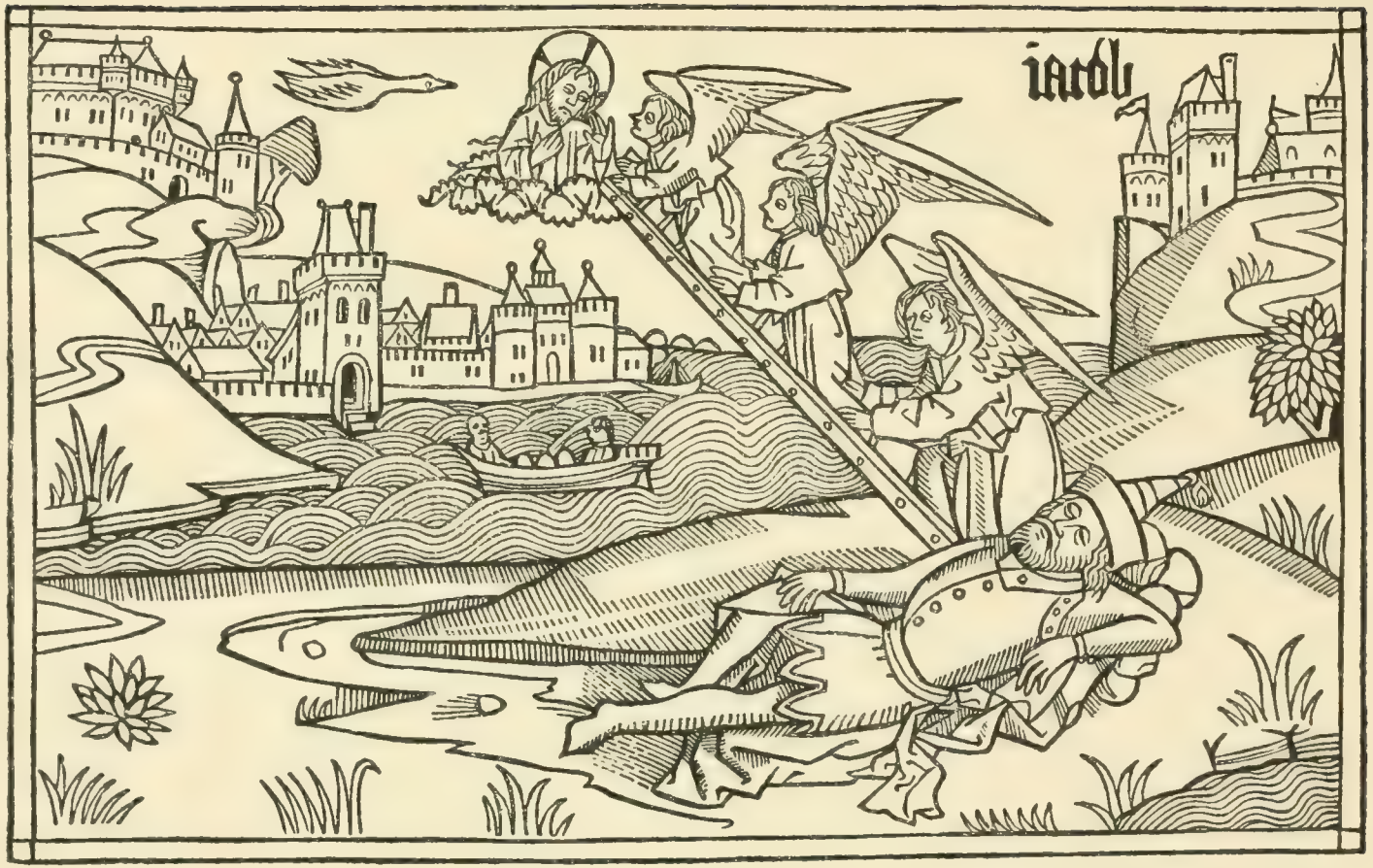
Abbildungen

1. Teilſtück einer Rahmenleiſte.

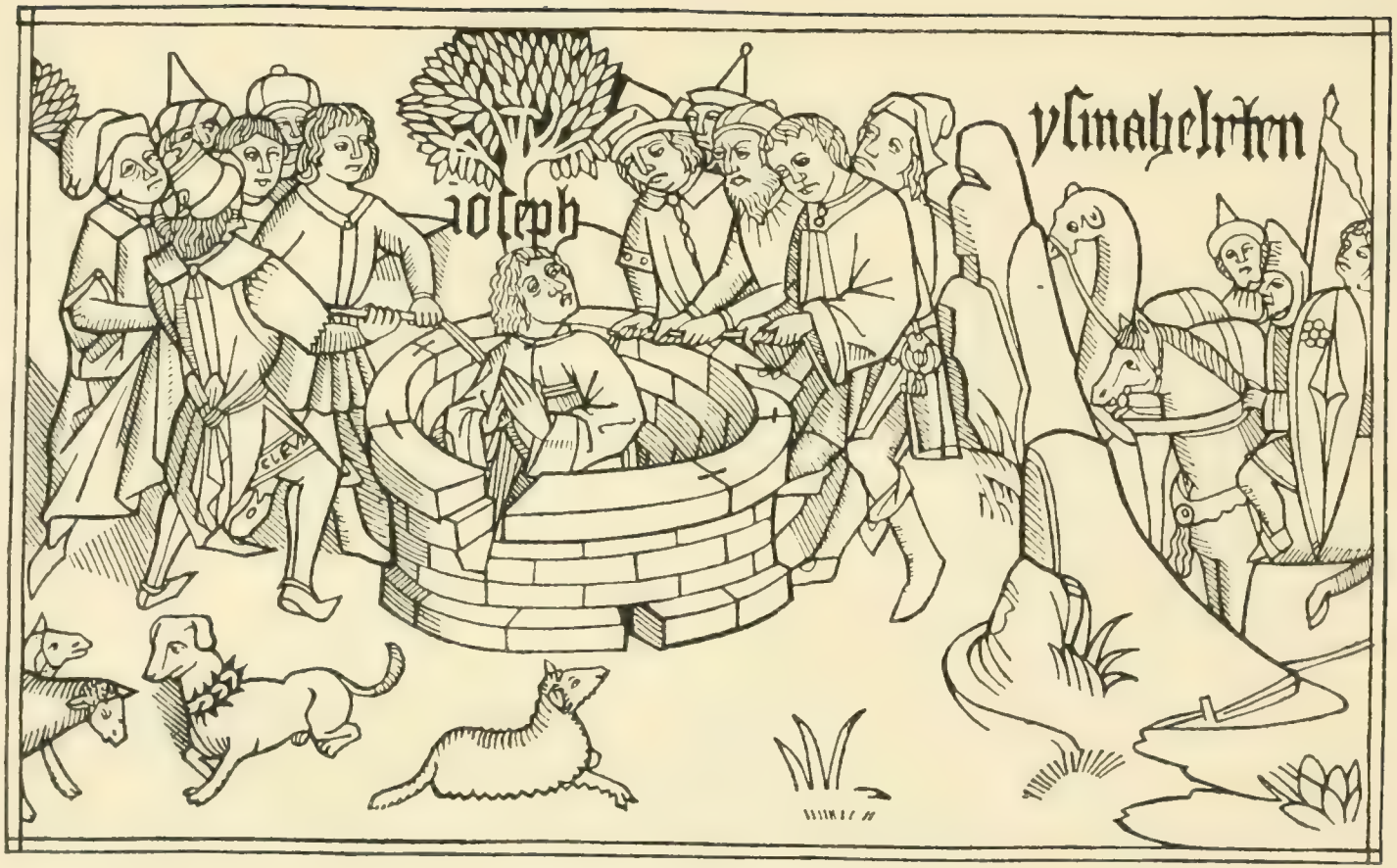
2. Schöpfung



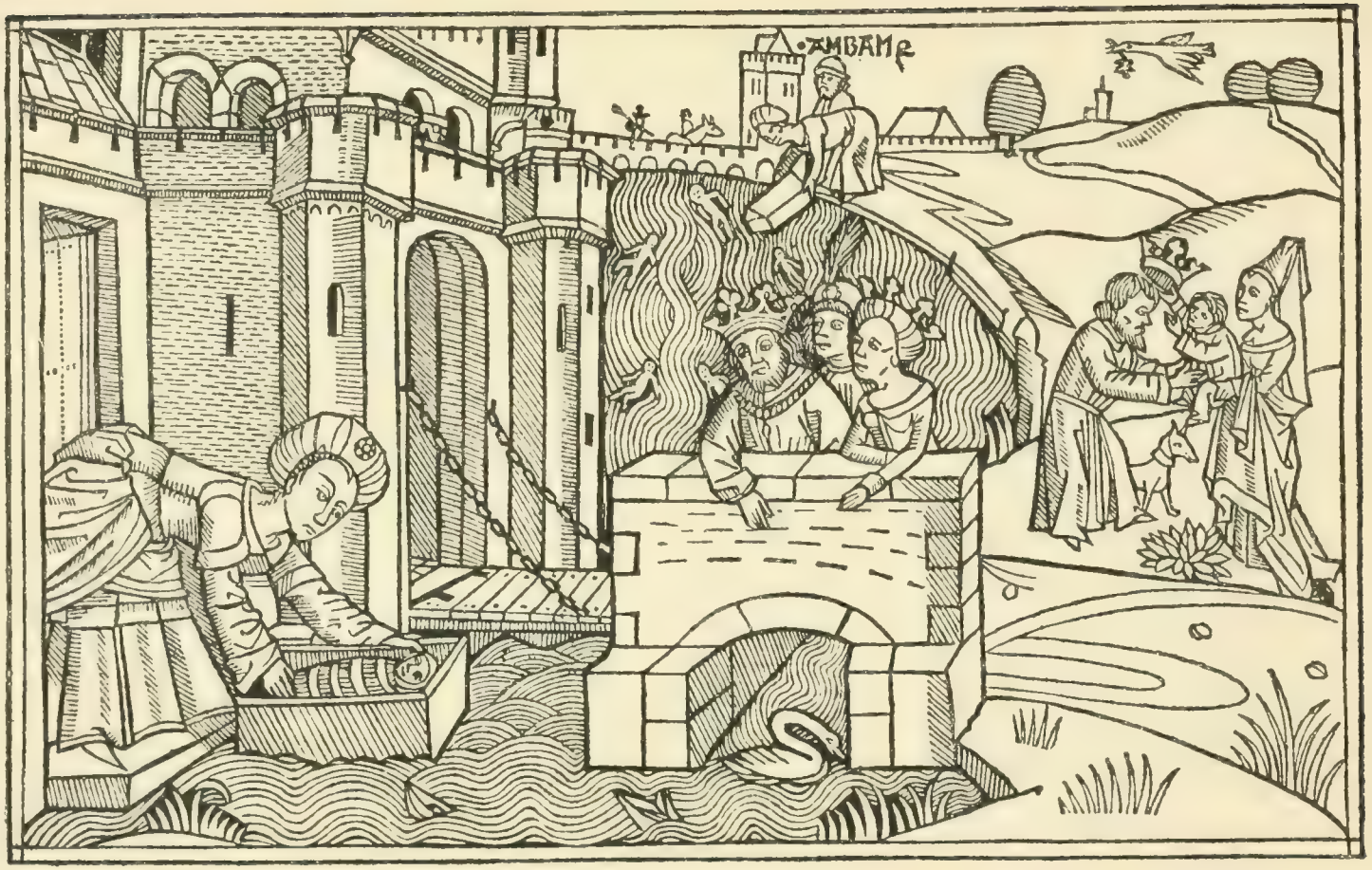
3. Sündenfall.



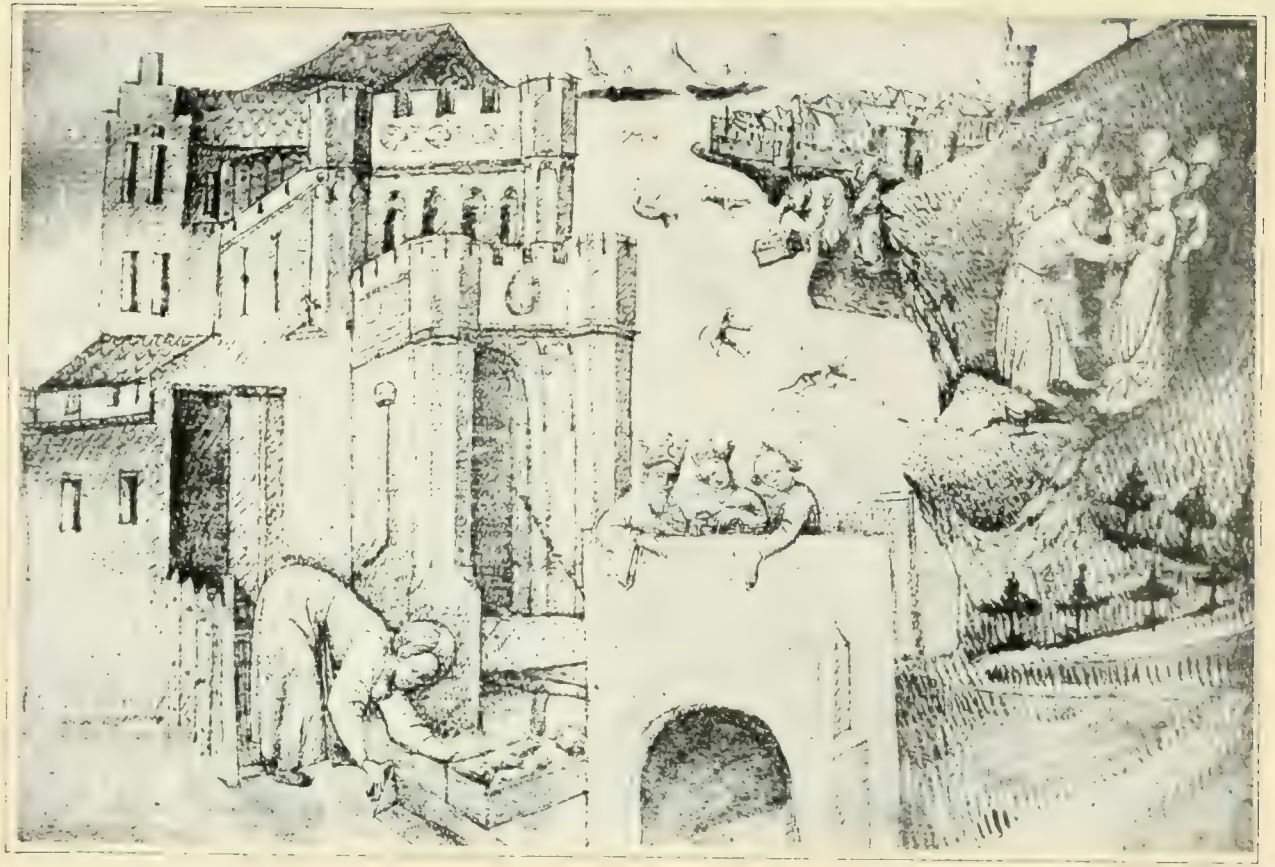
4. Jakobs Traum.



5. Joseph wird verkauft.



6. Jugendgeschichte Mosis.



7. Jugendgeschichte Mosis.

(Nach der Berliner Handschrift.)

8. Berufung Moſis.

9. Amalekiterſchlacht.

10. Moſes wird auf das Geſetz verpflichtet.

II. Aarons Begräbnis.

12. Bileams Eſelin redet.

13. Hinrichtung der fünf Könige.

14. David und Goliath.

15. Abſaloms Tod.

16. Joab tötet den Amasa.

17. Salomos Urteil.

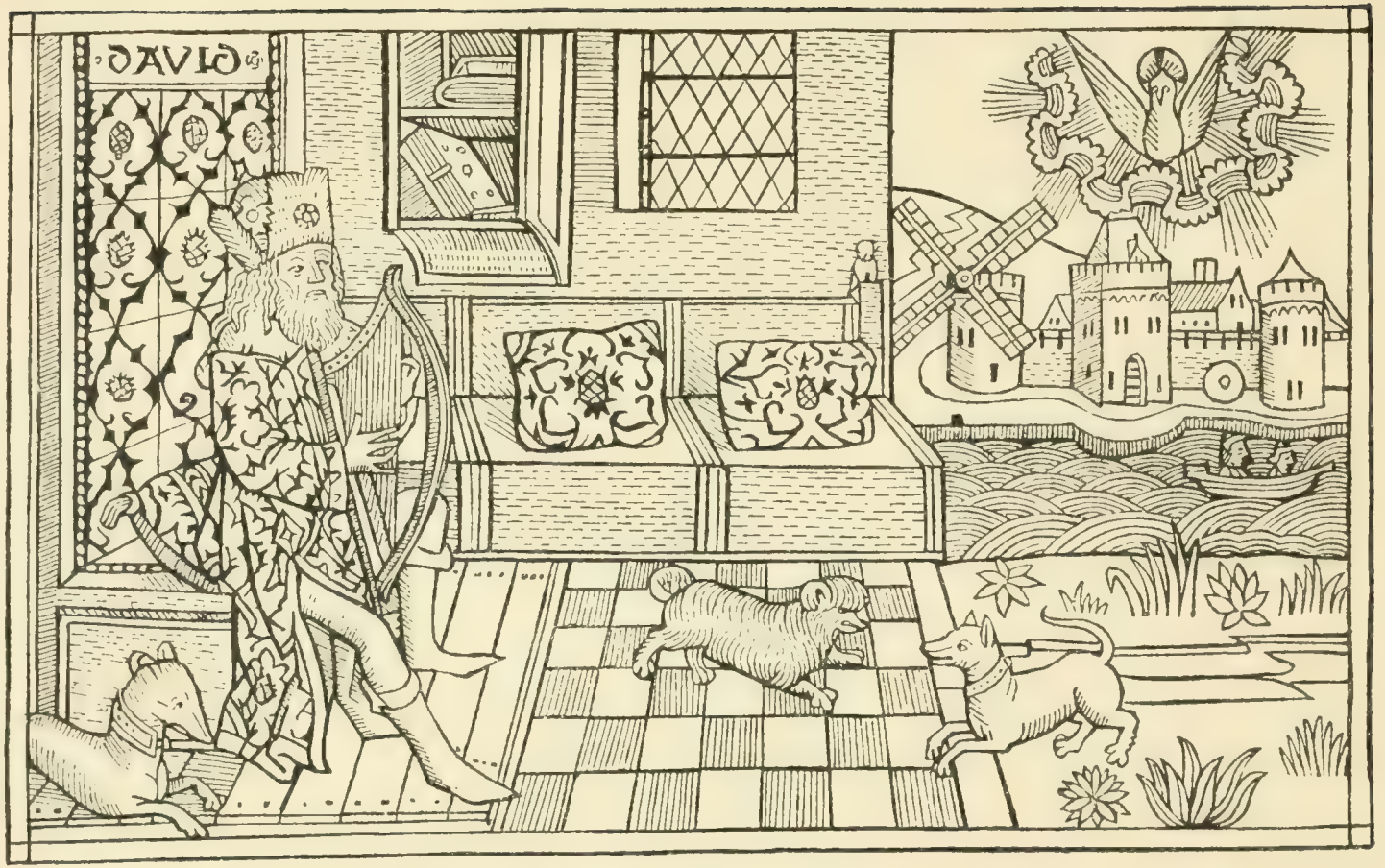
18. Ein Toter wird durch Berührung mit Elisas Gebein lebendig.

19. Der Engel des Herrn ſchlägt die Aſſyrer.

20. Eleasars Sieg im Gottesacker.

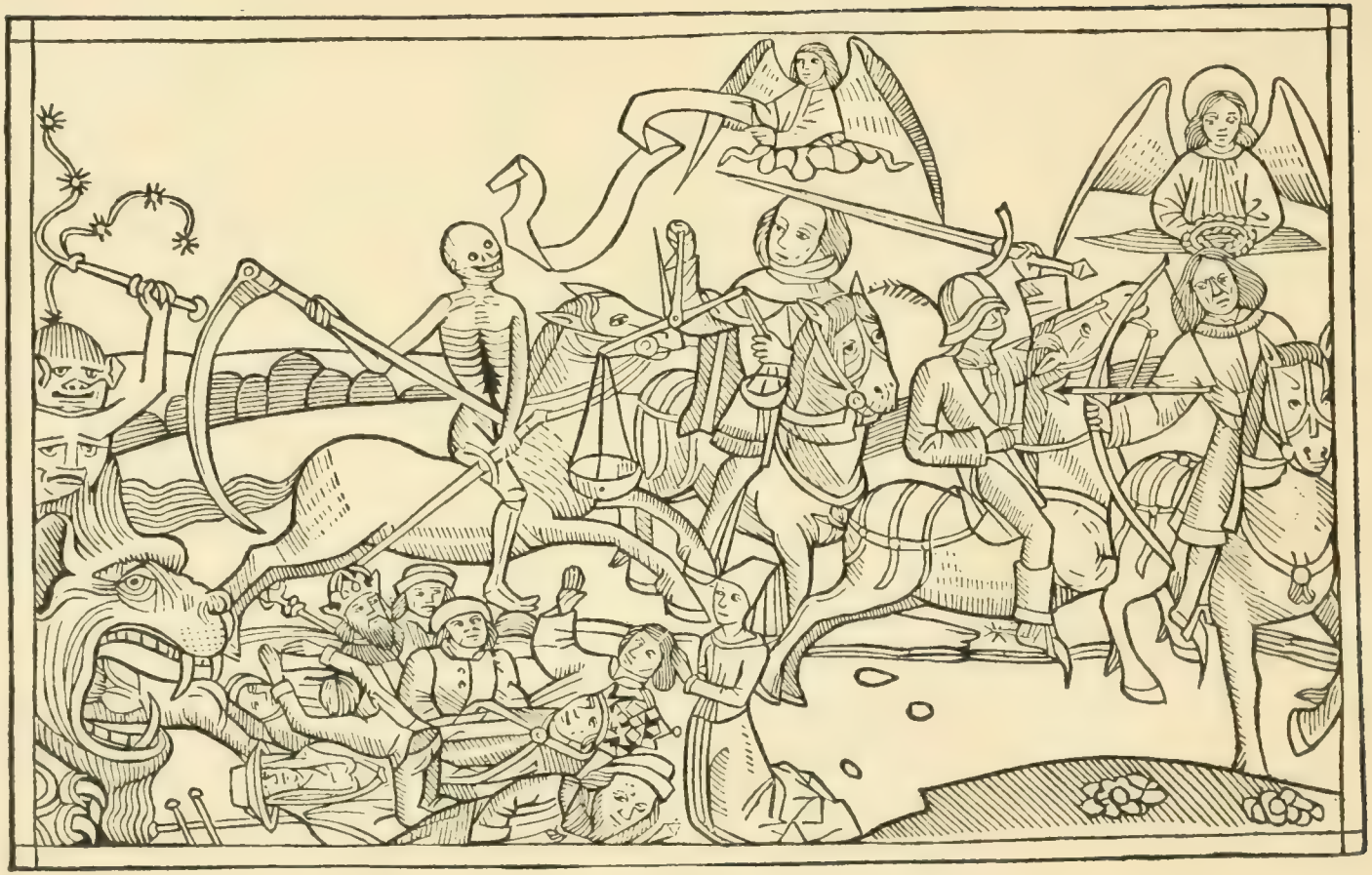
21. Tobias Fiſchzug.

22. Judith und Holofernes.

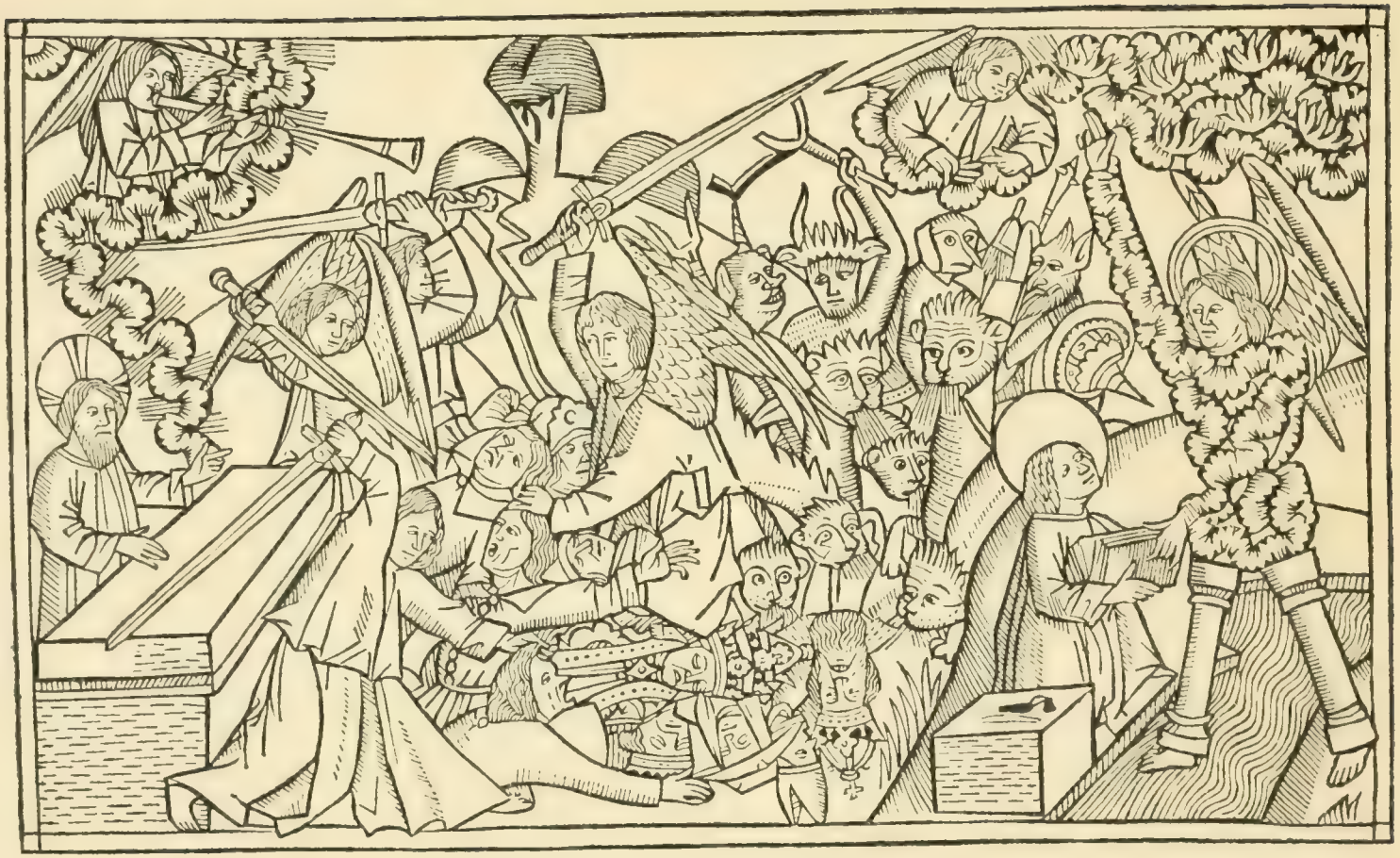


23. David ſpielt die Harfe.

24. Johannes auf Patmos, ſein Geſicht, ſein Martyrium.



25. Die vier Reiter.



26. Der Engel mit den Säulenfüßen.

27. Die Hure von Babylon und die Schnitterengel.

Abbildungsverzeichnis.

1. Teilſtück einer Rahmenleiſte.
2. Schöpfung (Bild 1).
3. Sündenfall, 1. Moſ. 3 (Bild 2).
4. Jakobs Traum, 1. Moſ. 28 (Bild 11).
5. Joſef wird verkauft, 1. Moſ. 37 (Bild 12).
6. Jugendgeſchichte Moſis, 2. Moſ. 2 (Bild 22).
7. Jugendgeſchichte Moſis (nach der Berliner Handſchrift).
8. Berufung Moſis, 2. Moſ. 3 (Bild 23).
9. Amalekiterſchlacht, 2. Moſ. 17 (Bild 36).
10. Moſes wird auf das Geſetz verpflichtet, 2. Moſ. 24 (Bild 38).
11. Aarons Begräbnis, 4. Moſ. 20 (Bild 50).
12. Bileams Eſelin redet, 4. Moſ. 22 (Bild 52).
13. Hinrichtung der fünf Könige, Joſua 10 (Bild 57).
14. David und Goliath, 1. Samuelis 17 (Bild 65).
15. Abſaloms Tod, 2. Samuelis 18 (Bild 71).
16. Joab tötet den Amaſa, 2. Samuelis 20 (Bild 72).
17. Salomons Urteil, 1. Könige 3 (Bild 74).
18. Ein Toter wird lebendig, 2. Könige 13 (Bild 79).
19. Der Engel des Herrn ſchlägt die Aſſyrer, 2. Könige 19 (Bild 81).
20. Eleaſars Sieg im Gottesacker, 1. Chronika 11 (Bild 82).
21. Tobias Fiſchzug, Tobias 6 (Bild 86).
22. Judith und Holofernes, Judith 13 (Bild 88).
23. David ſpielt die Harfe, 92. Pſalm (Bild 92).
24. Johannes auf Patmos, Offenbarung 1 (Bild 14).
25. Die vier Reiter, Offenbarung 6 (Bild 15).
26. Der Engel mit den Säulenfüßen, Offenbarung 10 (Bild 19).
27. Die Hure von Babylon und die Schnitterengel, Offenbarung 17 (Bild 22).

Anmerkung: Die Angabe Bild 1, 2, 11, 12 uſw. entſpricht der Reihenfolge in der holländiſchen Ausgabe.

Literatur.

Aus der sehr reichen Literatur über die Kölner Bibel seien nur zwei Werke genannt, die sie monographisch behandeln. Einmal die grundlegende kunsthistorische Würdigung des Werkes von Rudolf Kautzsch unter dem Titel „Die Holzschnitte der Kölner Bibel von 1879" (Straßburg 1896), zum andern die neuere gründliche Untersuchung vom bibliographischen Standpunkt in dem Aufsatz von Georg Gerlach „Der Drucker und die Ausgaben der Kölner Bilderbibel", der im 13. Heft von Dziatzkos „Sammlung bibliothekswissenschaftlicher Arbeiten" (Leipzig 1900) erschien.

* * *

Außerdem erschienen in den

Hauptwerken des Holzschnitts:

Urs Graf, Die Holzschnitte zur Passion. Straßburg 1506. Mit 27 Abbildungen. Einführung von Wilhelm Worringer.

Die Lübecker Bibel. Lübeck 1494. Mit 45 Abbildungen. Einführung von Max J. Friedländer.

Buch und Leben des hochberühmten Fabeldichters Äsopi. Ulm 1475. Mit 36 Abbildungen. Einführung von Wilhelm Worringer.

Hans Baldung Grien: Der beschlossen Rosengart Marie. Das Seelengärtlein. Die zehn Gebote. Die zwölf Apostel. Mit 62 Abbildungen. Einführung von Wilhelm Worringer.

Weitere Bände werden folgen.

Druck und Einband von Hesse & Becker, Leipzig.

N
8023
K64

Die Kölner Bibel

PLEASE DO NOT REMOVE
CARDS OR SLIPS FROM THIS POCKET

UNIVERSITY OF TORONTO LIBRARY